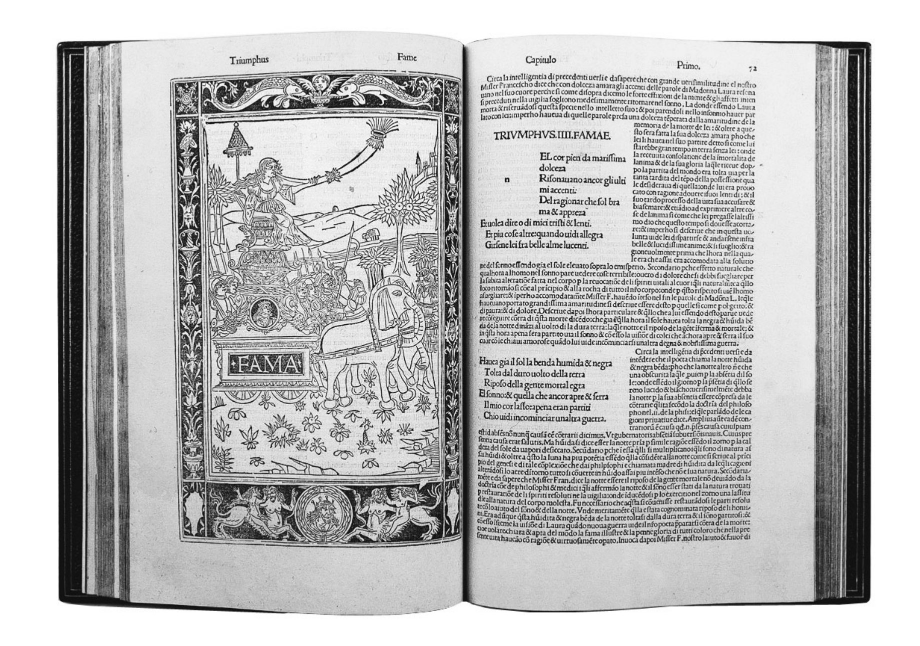
SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12
AÑO VI Nº 351
25 • 7 • 2004

RADAR libros



Padre de todos los poetas

Se cumplen setecientos años del nacimiento de Petrarca, quien junto con Dante y Boccaccio constituyen la magnífica tríada italiana que funda las modernas literaturas europeas. *Radarlibros* lo recuerda sobre todo como el fundador del mito del poeta reconcentrado, para quien el mundo tiene sentido sobre todo si se resuelve en escritura.



POR ARIEL MAGNUS

Un grupo de científicos italianos exhumó hace poco el cadáver de Francesco Petrarca, entre otras cosas para tomar las medidas de su cráneo y componer un retrato que fuera, a diferencia de tantos, probablemente de todos, fiel al del poeta original. Se sabe por sus escritos que Petrarca sufrió un accidente andando a caballo, por lo que las huellas de fractura encontradas en una pierna permitieron identificar el cuerpo. Con el cráneo que yacía cerca de los hombros no se tuvo lamentablemente tanta fortuna: no pertenecía al poeta ni aun a una persona de su sexo sino a una mujer. ¿Su amada Laura? ¿Aquella mujer, como se sabe por sus escritos, como se sabe incluso sin haberlos leído, por la que Petrarca perdió la cabeza? No faltó quien lo especulara, y de hecho el cráneo fue enviado a Arizona para más estudios. En todo caso, el retrato científico del poeta con que se pensaba enriquecer el aniversario número 700 de su nacimiento (19/07/1304) no pudo ser.

Mientras otro grupo de peritos italianos exhuma por estos días los cuerpos de la familia Medici (¿qué ocurre en el presente de Italia para preferir ocuparse del pasado?), no nos queda más opción que agregar otro bosquejo dudoso, poco científico, del poeta con más caras de entre los poetas.

LA AFAMADA LAURA

Petrarca conoció a Laura un Viernes Santo en la Iglesia Santa Clara de Aviñón. “En mil trescientos veintisiete, en punto/ a la hora primera, el seis de abril/ entré en el laberinto; y no veo por dónde salir.” Fue sólo un vistazo, pero ojos que ven, corazón que siente: con ese día fatal, el más trascendente de la literatura hasta el 16 de junio de 1904, empiezan décadas de amor desgraciado, pues Cupido hirió con su flecha al poeta, pero a la amada, casada ella, y de “vida breve”, no osó “ni siquiera mostrar el arco”.

Cientos de sonetos, forma poética que popularizó para siempre, le dedicó Petrarca a esta “dulce enemiga” que aun después de muerta (“en la misma ciudad, en el mismo mes de abril, en el mismo sexto día, a la misma hora primera, en el año 1348”) seguía apareciéndosele en sueños. ¿Pero no era ella misma un sueño?

Entre los estudiosos, hay consenso en declarar inexistente a la Helena de Homero y en dar por verdadera a la Beatriz Potinari de Dante, pero con la Laura cantada por Petrarca el desacuerdo continúa. Los más científicos, luego de que se propusieran varias posibilidades, coinciden en identificarla con Laura de Noves (1310-1348), mujer casada con el gentilhombre Hugues de Sade (antepasado, parece, del obeso Marqués) y madre de once hijos. Los otros prefieren ver en Laura no una mujer de carne y cráneo sino un derivado de lauro, italiano para laurel (planta universalmente utilizada para designar a la fama). Petrarca subvenciona ambas posturas en sus poemas: con fechas y lugares la primera, con juegos de palabras la segunda. Habla de laureles desde los primeros poemas (“Sólo por ir hacia el laurel donde se coge/ áspero fruto”), juega con las formas del verbo laudar o alabar (“*Così Laudare e Reverire insegna*”), abunda en auras, áureos y auroras. Difícil saber a esta altura si el nombre responde a estos juegos o los juegos fueron inspirados por el nombre pero, real o no, lo cierto es que nuestro quejumbroso bardo no cantó para ganarse a esa mujer que en vida no le dio ni la hora y no por falta de relojes de pulsera sino por la fama que esperaba ganar mediante su canto. Y no unos pétalos de fama, como pedía Miguel Hernández, sino toda la planta. “Si Amor o Muerte no hacen algún daño/ a la nueva tela que ahora urdo”, se lee en la primera parte del *Cancionero*, los así llamados “poemas en vida” de Laura, “haré tal vez un trabajo mío tan doble/ entre el estilo de los modernos y el decir antiguo/ que (temerosamente oso decirlo)/ hasta en Roma oirás de él el estruendo”. Y en efecto, en 1341, Petrarca recibió en la capital del mundo el casco aromático que lo declaró *poeta laureatus*. El eco de aquel estruendo, la apagada pero aun audible resonancia de ese “dolor mío, callando el cual yo grito”, ha llegado hasta nuestros pagos. Tal vez no sin culpa de su parte.

“Lejos de desear el reconocimiento popular del que goza Dante, me felicito por el contrario de que, junto a Virgilio y a Homero, yo estoy libre de él, puesto que me doy completa cuenta de qué poco pesa el aplauso de la multitud iletrada frente al de los eruditos.”

VAYAMOS POR PARTES

Nugellae, pequeñeces, o *rime sparse*, “rimas sueltas”, llamaba Petrarca a las 366 amorosas variaciones en lengua italiana que publicó bajo el nombre latino *Rerum vulgarium fragmenta* o *Fragmentos en habla vulgar*, hoy conocido como *Canzoniere*. El menosprecio que supone presentar una casa como un mero rejunte de ladrillos esconde una innovación arquitectónica sin precedentes. Tal vez porque intuyó que sólo fraccionadas las cosas sobreviven al paso del tiempo, pero con más seguridad porque él mismo tenía una visión fragmentaria, ya no unívoca como en el medioevo, del mundo y del hombre, Petrarca fue probablemente el primero en utilizar la idea de fragmento para una obra artística. Dios, como el título latino que mantiene atado el conjunto de sus poemas, seguía siendo el garante de unidad, pero con Petrarca el universo empezó paulatinamente a dejar de ser algo cerrado y estático para ponerse en movimiento, agrietarse, estallar en pequeñeces.

Esta fe deconstructivista, que ayudó a que se lo apodara el primer hombre moderno, el “padre del humanismo” como figura en las enciclopedias, fue cultivada por Petrarca no sólo en el carácter fragmentario de sus poemas (o de sus cartas autobiográficas, las familiares y las seniles) sino en los poemas mismos. Como el blasón homérico de Aquiles, Laura es descripta por partes a lo largo de todo el poemario y es tarea del lector ir reconstruyéndola. Lo novedoso y trascendente de este blasón anatómico, trillado luego por el petrarquismo, puede colegirse de la sátira que siglos más tarde le hizo Cervantes con su insuperable descripción de Dulcinea: “Sus cabellos son oro, su frente campos eliseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos...”.

Es culpa en última instancia de Petrarca –y del petrarquismo que lo divinizó después de su muerte– que Cervantes nos haya regalado esta sátira genial, por culpa de la cual hoy se nos hace difícil volver a la versión originaria sin una sonrisa o un bostezo. Petrarca, que nunca brilló por su modestia, supo ya en vida que lo estaban banalizando y temió que sucediera precisamente lo que sucedió luego: “Si esta enfermedad se expande, hasta las vacas van a mugir en números y rumiar en sonetos” (ver recuadro).

MOVIMIENTO Y REPOSO

El padre del humanismo (y del hombre moderno, y del yo lírico quejoso y egotista) lo fue también de las bibliotecas privadas. Desde muy joven comenzó a copiar y a coleccionar manuscritos, tarea reservada hasta entonces a los monasterios, y se estima que al momento de morir había juntado cerca de un millar de ejemplares. Su inclinación por los antiguos latinos y por los griegos prefigura el renacimiento del interés por la cultura clásica, que no habría de llegar hasta más tarde. “Mucho antes de que llegara tu carta había yo tenido intención de escribirte”, escribe Petrarca a Homero, “y realmente lo hubiera hecho si no fuera por falta de un idioma en común. No tengo la fortuna de haber aprendido griego, y la lengua latina que hablaste alguna vez con ayuda de nuestros escritores [Virgilio], luego pareces haber olvidado por negligencia de sus sucesores [¿Dante?]. Pero ahora llega un hombre que te rescata, él sólo [¿Petrarca?], y vuelve a hacer de ti un latino”. Bibliófilo antes que bibliómano, le dolía que, a pesar de ser “inteligente, incluso tal vez excepcionalmente inteligente”, su primogénito Giovanni odiara los libros, que para él eran como seres humanos. Se cuenta que un día se le cayó en el pie una copia de un epistolario de Cicerón

La enfermedad del escritor

“Extrañamente, ansío escribir, pero no sé qué ni a quién. Esta pasión inexorable tiene tal fuerza sobre mí que la pluma, la tinta, el papel y el trabajo se prolongan hasta altas horas de la noche y son más de mi agrado que el reposo y el sueño. Siempre me hallo en un estado de tristeza y languidez cuando no escribo y, aunque parezca anómalo, trabajo cuando descanso y hallo descanso cuando trabajo.

¿Es cierto que esta enfermedad de escribir, como otros desórdenes malignos es, como dice el satírico, incurable y, como empiezo a temer, también contagiosa? ¿Cuántos recuerdas que se la hayan contagiado de mí? Antes era raro que la gente escribiera versos, pero ahora no hay uno que no los escriba; pocos, de hecho, escriben otra cosa. Algunos piensan que la falta, en lo que concierne a nuestros contemporáneos, es ampliamente mía.

Pobre consuelo es tener compañeros en la miseria. Preferiría estar enfermo, solo. Ahora estoy envuelto en la mala fortuna de otros tanto como en la mía y casi no tengo tiempo para tomar aire. Pues todos los días, cartas y poemas de cada rincón de nuestra tierra llueven sobre mi cabeza devota.

Estoy incapacitado para juzgar incluso mi propio trabajo, y sin embargo soy llamado a ser el crítico universal de otros. Si me pusiera a responder detalladamente cada pedido, sería el más atareado de los mortales. Si condeno la composición, soy un criticón celoso del buen trabajo de los demás; si doy mi visto bueno, se lo atribuye a un deseo mendaz por ser agradable; si me guardo silencio, es porque soy un rudo y un petulante.

Pero no te preocupes, yo sufro por mis pecados, pues me pongo furioso si me quedo en casa, y sin embargo apenas si me atrevo por estos días a aventurarme a la calle. Si lo hago, los salvajes se vienen corriendo de todos lados y me rodean para pedirme consejo, hacerme sugerencias, discutir y pelearse entre ellos.

Me pongo más y más furioso, y por último empiezo a temer que me lleven ante un juez por romper la paz.

Si esta enfermedad se expande, hasta las vacas van a mugir en números y rumiar en sonetos.”

Fragmento de una carta de Petrarca al Abad de St. Benigno.

hecha de su puño y letra: "¿Qué te hice, Cicerón, para que me lastimes?", le reprochó Petrarca al *Codex*.

Contra este afán quevediano por vivir en conversación con los difuntos y escuchar con sus ojos a los muertos, Petrarca sentía la necesidad pessoana de "sea como fuere, sea por donde fuere, ¡partir!". Había nacido en el exilio de Arezzo, donde la familia fue acogida luego de ser expulsada de Florencia al mismo tiempo que Dante (el padre de Petrarca y el poeta de la *Divina Comedia* habían sido amigos). Con menos de diez años se mudó a Aviñón, más tarde vivió en distintas ciudades de Italia y recorrió buena parte de Europa como diplomático al servicio de la Iglesia. En la más célebre de sus cartas viajeras, Petrarca describe el ascenso al Mont Ventoux de la región provenzal el 26 de abril de 1336. Puesto que su único motivo era el hasta entonces inaudito "deseo de ver qué es lo que tenía para ofrecer una elevación tan grande", el padre de las bibliotecas privadas (y del humanismo, etc.) se convirtió también en el padre del alpinismo. Luego se malició que la carta había sido fraguada mucho después, pero aún hoy no son pocos los que escalan el ventoso monte los 26 de abril de cada año, día en que se festeja el nacimiento de ese peculiar deporte.

De esta lucha interna entre vida contemplativa y vida activa, entre una existencia estanca de intelectual o aventurera de Weltbürger, Petrarca dejó constancia en su *Secretum* un diálogo con su venerado San Agustín. De la contradicción y la lucha interna como meollo de la vida en general, como centro narcisista de la subjetividad moderna, dejan constancia sus poemas (ver recuadro). No tanto ha cambiado desde que Petrarca encendiera la llama "echando leña al fuego en que tú ardes": "Soñás la hoguera donde siempre sos la leña", se escucha de vez en cuando en la radio.

TIEMPO AL TIEMPO

Dentro del glorioso trío del Trecento, Boccaccio consideraba un padre a Petrarca, pero éste nunca reconoció ser hijo de Dante. Su biblioteca no contemplaba obras del florentino y nunca lo nombró en sus escritos, ni siquiera en la extensa carta que escribió para desmentir que le tuviera envidia o celos: "¿Quién podría despertar envidia en mí, que no envidio ni a Virgilio?", le escribe a Boccaccio. "A no ser tal vez que esté celoso del ronco aplauso que nuestro poeta goza de taberneros, carniceros y otros de esa clase, que deshonran a quienes alaban. Lejos de desear ese reconocimiento popular, me felicito por el contrario de que, junto a Virgilio y a Homero, yo estoy libre de él, puesto que me doy completa cuenta de qué poco pesa el aplauso de la multitud iletrada frente al de los eruditos." Al atacar el éxito de la *Divina Comedia*, escrita en italiano, Petrarca pensaba en sus escritos latinos que su amor por el pasado y su desprecio del vulgo lo llevaron a poner por sobre su producción en lengua vernácula (el *Cancionero* y *Los Triunfos*). Es perdonable: sin esa ceguera es difícil que hubiera revivido a los clásicos, y el tiempo ya se encargaría de rectificar su error. Tasso, Chaucer, Shakespeare, Góngora, siguieron su legado en lengua vulgar, y mientras la *Comedia* pasaba a ser objeto de estudio entre los eruditos, el *Cancionero* se hacía popular hasta devenir en manual de rimas. Hoy es prácticamente imposible encontrar traducciones al español de su obra latina, al tiempo que se hace difícil decidirse entre las incontables ediciones de sus sonetos.

Vapuleado por sus admiradores, al siglo pasado Petrarca llegó exhausto. Ezra Pound llamó *Cantos* a sus poemas no por acaso, aunque se encargó de establecer que "Dante era mejor que Petrarca, pero eso no se le puede echar en cara a todos los que invitaron a Petrarca a su mesa". Oskar Pastior, la rama alemana del grupo experimental Oulipo, publicó *33 poemas con Petrarca* (1983), una composición automática que acaso busque poner de relieve el carácter combinatorio (moderno) de los poemas de Petrarca, pero que subrepticiamente los sigue acusando de mecánicos. Su ardor, le endilgaron siempre a Petrarca con el oxímoron que a él tanto le gustaba usar, es un ardor de hielo, un fuego congelado por la simetría formal y la monotonía llorosa del tema.

Pero quizá su mayor falta, como intenta explicarse Borges la gloria parcial de Quevedo, fue no legarnos una obra mayor. Sus imitadores hicieron del *Cancionero* esa gran obra, esa *Comedia* que Petrarca nunca compuso, pero quien se sumerja en los fragmentos como si se tratara de un ciclo épico es difícil que no se canse a medio camino. Joyce dijo que había necesitado siete años para escribir su *Ulises* y que el lector debía tomarse la misma cantidad para leerlo. Petrarca demoró más de treinta en componer sus fragmentos, y aunque no es necesario repetir la misma cantidad de tiempo para leerlos, sólo una cierta lentitud logra restituir la importancia que ese tiempo tiene en los poemas mismos. "Quédase atrás el decimosexto año/ de mis suspiros", dice el fragmento número 118; y a sólo cuatro de distancia se lee: "Diecisiete años ha girado ya el cielo/ después de que empecé a arder". El que cubre ese par de páginas en algunos minutos de lectura no gana tiempo, sencillamente lo deja de ver. Las canciones de Petrarca tienen algo de letanía, la demora y la reiteración no son vicios de época sino parte fundamental de su encanto. No defraudan al que las hojee en busca de un verso definitivo, pero sólo satisfacen por completo al que se deje arrullar por su vaivén de exaltación y desespero, sus volutas de amor lacrimógeno, su lánguido mimoseo.

LA POSTERIDAD

"¡Salud! Es posible que alguna palabra mía haya llegado hasta ti, aunque aun esto es dudoso, puesto que un nombre oscuro e insignificante apenas si llegará muy lejos en el tiempo o en el espacio. No obstante, en caso de que hayas escuchado de mí, querrás saber qué tipo de hombre fui, o cuáles fueron mis obras, especialmente aquellas de las que te haya llegado algún resumen, o el mero título."

Así da inicio Petrarca a su *Carta a la posteridad*, probablemente la primera autobiografía que llegó hasta nosotros. Quedó inconclusa, como tantos de sus proyectos, pero poco importa: desde que a los 12 años se cambió el nombre paterno Petracco y se puso el que recordarían los siglos de los siglos, toda su vida parece haber sido vivida menos para contarla que para que después la cuenten. Se encargó de que supiéramos que leía mientras andaba a caballo, dictaba mientras le recortaban la barba y no se sentaba a comer sin una pluma a mano. Dejó constancia de todos sus viajes y se carteó con todas las personalidades europeas de su momento ("Los reyes más poderosos de esta edad me amaron y me recibieron en sus cortes. Ellos sabrán por qué; yo ciertamente no"). Opinó de política hasta en sus libros sobre el amor (ver recuadro) y no se privó de hacer lo propio sobre cualquier tema, fuera y dentro de la literatura. Se hizo fama de filólogo, bibliotecario, historiador, filósofo, teólogo. Hizo una estética de su vida retirada ("Solo y pensativo los más desiertos campos/ voy midiendo con paso tardo y lento") y llevó el egocentrismo al extremo de lo que permitía su religión: "Yo quiero que mi lector, sea quien sea, me tenga en mente sólo a mí, no al casamiento de su hija, no a la noche con su novia, no a los ardides del enemigo, las fianzas, la casa, sus campos, sus tesoros. Al menos mientras lee, quiero que esté conmigo. Que se tome el trabajo de estudiar lo que yo escribí no sin trabajo".

Petrarca creó su propio mito en vida, y no faltó quienes lo continuaran después de muerto. Se cuenta de que la hora postrera lo encontró en su escritorio, hundido en su trabajo. Tras su deceso (un día antes de su cumpleaños número 70), la biblioteca se dispersó y los manuscritos fueron a parar a manos privadas. Al igual, se conjetura, que el desaparecido cráneo que se desvió por ellos, por vivir junto a ellos para toda la posteridad.

Poemas compactos

El soneto, popularizado por Petrarca, no es una fórmula poética casual. Su compacidad (garantizada por la estructura fija de los versos y el cerrojo de las rimas) equivale a la formación de los modernos estados nacionales. En el fondo, Petrarca poetiza la larga marcha de la burguesía hacia una cultura internacional y global, con sus problemas de conciencia y sus dilemas políticos. A continuación, una selección de poemas como muestra.

El sujeto desgarrado

No encuentro paz, y no tengo con qué combatir
y temo, y espero; y ardo, y soy un hielo;
y vuelo sobre el cielo, y yazgo en el suelo;
y nada aprieto, y todo el mundo abrazo.

Alguien me tiene en una prisión y no la abre ni cierra,
y no me considera suyo ni suelta el lazo;
y no me mata Amor, y no me libra,
y no quiere verme vivo ni me salva.

Veo sin ojos, y no tengo lengua, y grito;
y mi anhelo es morir, y pido ayuda;
y a mí mismo me odio, y a otro ser amo.

Nútreme dolor, y llorando río;
igualmente me hastían muerte y vida:
en este estado estoy por vos, señora.

Soneto 134

Feliz en sueños, de sufrir contento,
de abrazar sombras y perseguir la brisa del estío,
nado en el mar que no tiene fondo ni orilla,
aro en el agua, construyo en la arena y escribo en el viento,

y anhelo aquel sol que ya ha apagado
con su esplendor mi capacidad de ver;
y doy caza a una cierva errabunda y fugitiva,
montado en un buey cojo, enfermo y lento.

Ciego y cansado para todo, salvo para mi daño,
que día y noche ansiosamente busco,
sólo amor y mi señora, y Muerte, llamo.

Soneto 212

La corte papal de Aviñón

Llama del cielo llueve sobre tus trenzas,
oh malvada, que desde el agua y las bayas
has llegado a ser rica y grande por la pobreza ajena,
puesto que el obrar mal tanto te place:

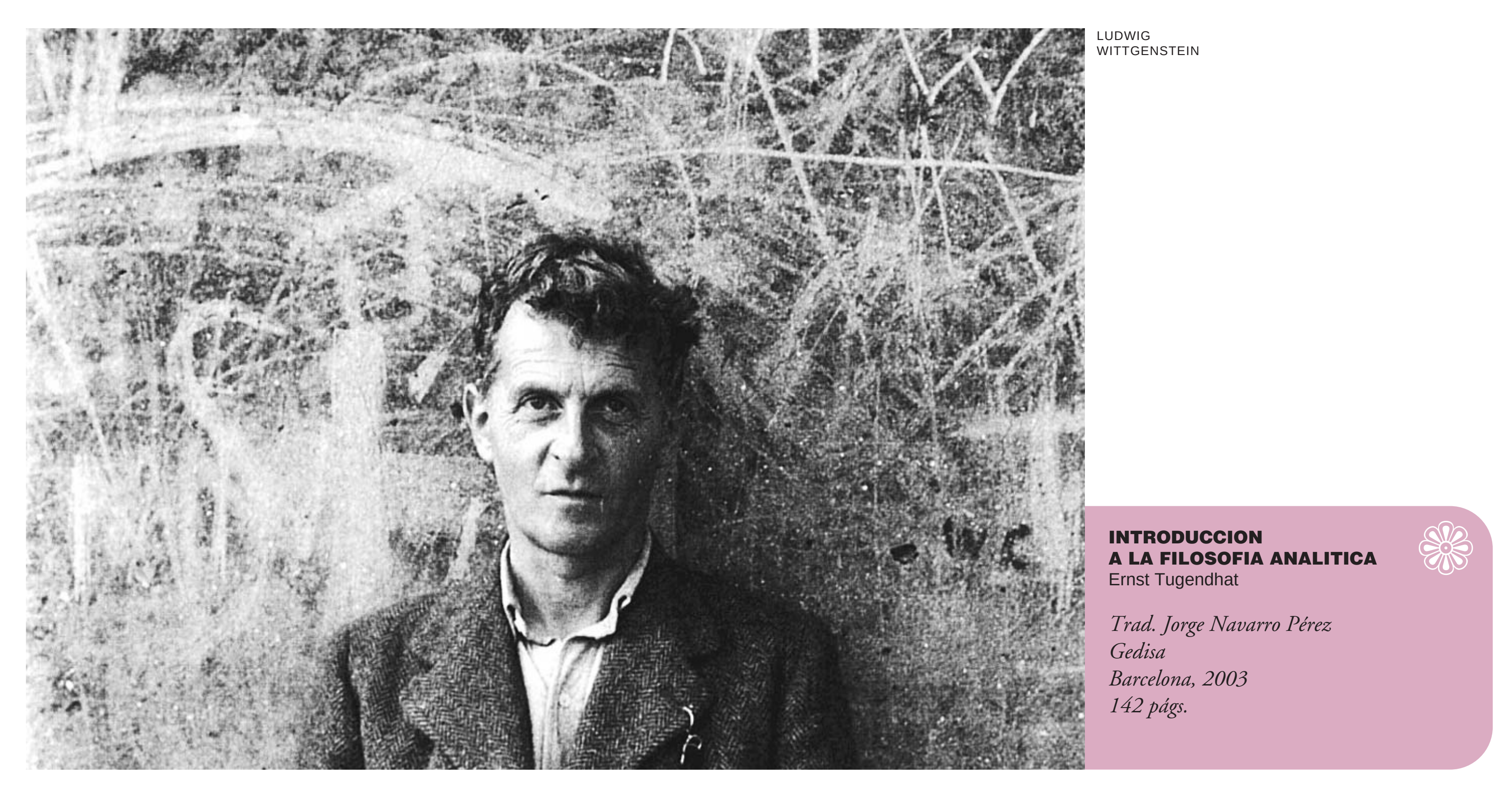
nido de traiciones en que se incuba
todo el mal que por el mundo hoy se expande,
del vino sierva, de los lechos y las viandas,
en que lujuria muestra su extrema fuerza.

Por tus estancias, jovencitas y viejos
van intrigando, y Belcebú en el medio
con los fuelles, y con el fuego y los espejos.

No fuiste tú criada entre frescor de plumas,
sino desnuda al viento, y descalza entre las estacas:
ahora de tal modo vives que hasta Dios ha de llegar el hedor.

Soneto 136

Tomados de *Todos los poemas*
(traducción de Atilio Pentimalli)



LUDWIG WITTGENSTEIN

INTRODUCCION A LA FILOSOFIA ANALITICA
Ernst Tugendhat

Trad. Jorge Navarro Pérez
Gedisa
Barcelona, 2003
142 págs.

La cosa no es tan así

POR FERNANDO MOLEDO

¿Qué es la filosofía analítica? En *Introducciones a la filosofía* (2000), Samuel Cabanchik cita una linda anécdota; alguien le pregunta al sabio Basho: "¿Qué es el Zen?". Basho responde: "He estado explicando Zen toda mi vida, y sin embargo nunca he podido comprenderlo"; a la pregunta de su interlocutor: "¿Cómo puede usted explicar algo que no entiende", Basho responde: "¿También tengo que explicarle eso?". Todo lo dicho vale para la filosofía y, por extensión, para la filosofía analítica, que, como muchísimas cosas, es más fácil de señalar cuando se la tiene adelante –o cuando uno se encuentra en ella– que de definir. Las *Lecciones para la introducción en la filosofía analítica del lenguaje* del reconocido filósofo checo y catedrático alemán Ernst Tugendhat nacido en 1930, publicadas originalmente en Alemania en 1976, parten un poco de esa idea. De las 28 lecciones que se editaron entonces, las siete primeras que aparecen ahora por primera vez en castellano se proponen responder la pregunta "¿Qué es la filosofía analítica?", presuponiendo que la mejor manera de hacerlo es, justamente, introducir al lector directamente en el trabajo y la forma de hacer filosofía que ella implica.

Lo cierto es que la filosofía analítica es una corriente de pensamiento característica del siglo XX cuyo origen suele ubicarse en la Inglaterra de comienzos de siglo, particularmente en las figuras de G.E. Moore, Bertrand Russel y Ludwig Wittgenstein. Un poco debido a su vínculo inicial con el Círculo de Viena, se suele ver en la filosofía analítica un rechazo consecuente de la metafísica tradicional y al mismo tiempo un interés orientado exclusivamente a los problemas de la lógica. Sin embargo, la cosa no es tan así. Su ámbito es bastante amplio y hoy incluye las ciencias cognitivas, la semántica y la lingüística, y lo cierto es que el interés de esta corriente no se dirige tanto a los lenguajes formales sino más bien al estudio del problema del significado en el lenguaje corriente y ordinario, porque es allí en donde el hombre expresa sus creencias y deseos sobre las cosas.

El propósito principal de esta introducción es mostrar que el diálogo entre la tradición y la filosofía analítica no sólo es posible sino inevitable a la hora de "acreditar" papeles. Los interlocutores privilegiados son aquí, por un lado, el concepto de una "filosofía primera", forma en la cual Aristóteles designaba a la ontología, y por el otro, el concepto de "representación" propio de las filosofías de la conciencia moderna, cuyo desarrollo central Tugendhat ubica en Kant, Husserl y Heidegger –a quien, dicho sea de paso, está dedicado este libro–. Lo que Tugendhat intentará mostrar es que la filosofía analítica es la que mejor se ajusta a la filosofía en general, porque comprende, corrige, amplía y, por eso, enriquece sus problemas fundamentales.

Quizá la tesis más fuerte de estas siete lecciones sea que en la pregunta por el ser en general de las cosas que son, que se plantea la filosofía primera aristotélica, se esconde en realidad la pregunta por la comprensión del significado de la expresión "ser algo". Con ello la cuestión ontológica, la cuestión de una ciencia que se ocupa del hecho mismo de que las cosas sean sin más –del ente en tanto ente, decía Aristóteles–, se disuelve en el problema de la comprensión del significado de las frases, problema que aparece por eso como la primera pregunta y, por eso, como la marca distintiva de una verdadera ontología. ¿Funciona esta disolución? Eso debe decidirlo el lector. Ahora, ¿cuál? Ahí la cosa se complica.

Para aquellos que estén familiarizados con el autor –y eso quiere decir necesariamente: también con la filosofía analítica–, su propuesta de diálogo con la tradición no puede ser sino atractiva. Pero sin duda no es ésta una de las introducciones que toman de la mano, llevan y acompañan al lector. Para entrar a donde Tugendhat quiere llevar a quien no esté familiarizado en estas lides, no sólo hace falta un cierto entrenamiento sino, además, saber que la tarea que se emprende es, por momentos, un poco ardua y trabajosa; si se quiere, algo alejada del "parto en la belleza" que, en el *Banquete*, Platón consideraba como la puerta de entrada a la filosofía.

¿Naturaleza o contrato?

EL PERIPLO ESTRUCTURAL
Jean-Claude Milner

Trad. Irene Agoff
Amorrortu
Buenos Aires, 2003
254 págs.

POR JORGE PINEDO

Durante bastante más de dos milenios, el pensamiento sistemático (la "ciencia") fue definido por el objeto de estudio y su método de análisis. Con el correr de los tiempos, tamaña caracterización fue extendiéndose hasta teñir incluso a las aleatorias determinaciones socio-históricas. Inversión de la imagen de la realidad, bah, ideología que si bien otorgó fértil cabida a Aristóteles, Galileo, Newton y Einstein (entre muchos), asimismo se erigió en obstáculo para que la humanidad pesquisase lo más próximo de su producción: el prójimo.

De Ferdinand de Saussure a Noam Chomsky, un movimiento que a la vez fue ciencia, programa, moda y ariete ideológico logró poner en cuestión la *welt* culminante en el positivismo y disparar andanadas de conjeturas montado en los vagones de la antropología, la semiología, la semiótica, el psicoanálisis. Fue (¿es?) el estructuralismo esa revulsión que enerva al cientificismo postulante de la lengua perfecta no menos que dilata los esfínteres del posmodernismo descremado. Con la lingüística al modo de plataforma de lanzamiento, el pensamiento riguroso pasó a incluir una matematización capaz de albergar la contradicción y, aun, la paradoja: "Lo que se sabe de los datos de una sociedad puede explicar la lengua, lo que se sabe de la lengua puede explicar los datos de una sociedad". Habilitación ni simplista ni automática del salto entre una disciplina y otra, oportunamente bastardeado por el reduccionismo "todo tiene que ver con todo".

Horizonte complejo, de distancias cambiantes y espejismos proporcionales al calor de sus fuentes, el estructuralismo fue retratado al momento de su hipotética defunción en 1968 por Ducrot, Safouan, Sperber, Todorov y Whal (*Qu'est-ce le structuralisme?*) o Deleuze ("¿En qué se reconoce el estructuralismo?"); esparcido, vapuleado y resumido hasta obtener versiones inocuas como el interaccionismo y el cognitivismo. Campo de batalla de las ideas, el análisis estructural es revisitado por la metafísica del lingüista Jean-Claude Milner en un periplo sistemático transitado con la intensidad del testigo y, a la vez, el compromiso del protagonista. En efecto, a lo largo de *El periplo estructural*, Milner construye un sistema clasificatorio semejante al que ya había puesto en juego en *La obra clara* (1996), donde aborda la obra de Jacques Lacan, con etapas, postulados, amores y divorcios. Lacaniano extrapartidario, Milner adopta con tanto fervor el prisma psicoanalítico que los forzamientos del modelo emergen tan plausibles como cuando hace lo propio con la antropología, la semiología o la propia historia. En la maraña del cruce de disciplinas afines –aunque de calientes fronteras, donde zumban y se confunden conceptos y metodologías–, la deslumbrante traducción de Irene Agoff es todo.

Tras descular las figuras retóricas de Saussure, Dumézil, Benveniste, Barthes, Jakobson, Lacan, Althusser, entre tantos otros, Milner encara una última sección destinada a hacer lo propio con el paradigma estructuralista. Tal vez si este capítulo hubiese estado situado al comienzo de la obra, el lector (idóneo, necesariamente) habría contado con una valiosa herramienta a fin de desentrañar las posiciones específicas de los pensadores relevados. Pues es en ese final donde Milner da a conocer latitud y longitud ("naturaleza o contrato") en las que hace pie para proferir su impecable discurso. Acápite en el que formula un recorrido ideológico-político, por más que sostenga con reiterada certeza, por ejemplo, que "Francia es el país más antiintelectual y antipolítico del mundo" (¡ellos, inventores de los términos "derecha" e "izquierda!"). Así corrobora una vez más la Ultima Verdad Estructural: el punto de vista crea el objeto. Un auténtico volver a las fuentes.

FOTO: ARNALDO PAMPILLON

ANTICIPO

Conspiración y política

Con el título *Filosofía de la conspiración (marxistas, peronistas y carbonarios)*, Horacio González entrega un delicioso ensayo sobre el modo en que las conspiraciones (en el supuesto de que existieran) han moldeado, desde el discurso de los taxistas hasta los círculos de amistad, la cultura política argentina.

POR HORACIO GONZÁLEZ

La palabra *conspiración* no parece tranquilizarnos con la extensión de sus usos. Por eso se refuerza una idea estremecedora. Es posible mentar por el bies conspirativo el origen mismo del vínculo entre los hombres; lo que algunos denominan la ligadura social. ¿Entonces sería lo mismo postular que tendrían la misma raíz la fundación social y el plan recóndito para destruirla? La palabra *conspiración* significaría en primer lugar un hecho ambiguo en la propia realidad del idioma: trata de la existencia de acepciones escindidas entre un significado originario y el reverso de ese significado.

Porque la fatalidad de la palabra *conspiración* nos dice a la vez sobre el modo con que habitamos los lenguajes. Como si habláramos entre dos fosas o flanqueados por dos precipicios. Hay un deseo de signos puros de comprensión. Y la conciencia mortal de que siempre traicionamos esa pureza. La ilusión de pureza nunca la abandonamos; es el núcleo sin fisuras de donde imaginamos que surge la vida en común. ¿Pero cómo no intuir que la traicionamos con las ruinas secretas de un lenguaje intraducible, escabroso? La traicionamos porque esa pureza era imposible. Para consuelo del traidor, no tenía otra posibilidad que serlo. La lengua sería entonces el hogar de la conspiración. De la pureza inducida y traicionada. Esta afirmación, lector, es el tema único del presente libro. Es una afirmación y también señala hacia una vacilación. Todo lo que la *conspiración* afirma es lo que hace vacilar la propia afirmación.

Experiencia y filosofía

El título del libro hacía tiempo me rondaba en la cabeza. Iba a ser *La experiencia conspirativa*. Hasta que se me presentó una fatídica familiaridad; de pronto descubrí con qué. Allí estaba el título de una reciente novela de Fogwill, *La experiencia sensible*. ¿Dejarlo o no dejarlo? Luego lo cambié por el más contundente *La conspiración*, a instancias de mi amigo Christian Ferrer. Pero también pensé: si a cada rato que usamos la palabra experiencia (madre abstrusa del conocimiento y formidable rival de la razón, al punto de confundirse con ella en su forma más acentuada) nos vamos a atemorizar por su resplandor en la tapa de tal o cual libro anterior, estamos fritos. Además, recuerdo unas *nouvelles* de Leónidas Lamborghini tituladas *La experiencia de la vida*. Y también *La experiencia del fin* de Jorge Alemán. Voluntaria y dignamente recaemos siempre en el vocablo experiencia; tal es lo que dice la propia experiencia.

Pero, cobardemente, en un momento pasé de nombrar la experiencia, es decir la variedad, la ambigüedad y la oscura felicidad sin nombre, para quedarme con ese grueso sustantivo, *conspiración*. Sustantivo sólo levemente atenuado por su género femenino, lo que también le otorga un engañoso halo de misterio. Retirada la delicadeza que la palabra *experiencia* le confiere a todo lo que ella califica, quedaba la fuerza amenazadora de la conspiración. No convencía tampoco. Entonces no tuvimos otro remedio que antecederla de la palabra filosofía. *Filosofía de la conspiración*, es decir todo lo que nos exigimos para poner nuestro concepto a la altura ilusoria de una reflexión sobre los hombres y sus desventuras en la política.

La gran duda

Pero aprovecho a Fogwill para decir que se trata de un autor eminentemente conspirativo. No que sus escritos hagan explícito ese tema, pero sí toda su materia brota de una sensación amenazadora de la que están impregnados todos los objetos del mundo. Esa amenaza no tiene causas conocidas y su raíz debe buscarse enteramente en lo que este autor denomina *experiencia*. Toda experiencia ocurre en la memoria y en el lenguaje o da lugar a máquinas que olvidaron su origen experiencial. Toda experiencia lleva al descubrimiento de fuerzas terribles de dominación, pero lo que realmente descubre es que ella misma era la que fundaba su propio desenlace técnico, desoladoramente opresivo y expropiador.

En *La experiencia sensible*, Fogwill escribe:

"En un barrio pobre de su país, cuando una compra de golosinas o cigarrillos no sumaba un múltiplo de diez centavos, el comerciante solía compensar la diferencia entregando un caramelo a modo de vuelto, y a veces sustituía la ofrenda con una sonrisa de inteligencia o de disculpa, porque hasta en los suburbios marginales regía el temor a que el cliente interpretase la entrega de un vuelto insignificante como una forma de desprecio: si un pobre obrero que compra la marca más barata de cigarrillos en un negocio de mala muerte siente que lo confunden con uno de esos que vigilan el centavo (...) podría ofenderse o no aparecer nunca más por ese local".

¿Sería exagerado decir que en este menguado párrafo estamos ante una definición del pensamiento conspirativo? Veámoslo así: se trata de la mentalidad que nos pone frente a la razón devastadora del honor, la guerra y la dominación, desenmascarado en esas notas de insidioso horror, en las relaciones nimias o en las expresiones más triviales, la mera compra de una golosina.

No pretendemos ser deterministas (es decir, de alguna manera, *conspirativos*). La conspiración es apenas un tema más del vasto mundo de las lenguas en las que estamos inmersos: la lengua *política*, la lengua *empírica*, la lengua *ceremonial*, la lengua *artística*. De todas esas lenguas, la conspiración toma algo que no declara, pues no precisa hacerlo. Es afín a tales lenguas. Es que todas ellas tienen su momento conspirativo. Y sólo por no exagerar los alcances de la conspiración diremos que con ella no estamos ante una *lingua fundatrix*.

La conspiración es poderosa no porque sea una lengua que define lenguas sino porque nos pone frente al fracaso mismo de la fundación de lo social, impidiendo que todo lo que esté bien instaurado pueda hablar cabalmente sin acudir a la gran duda. Aquella que nos hace preguntarnos si lo que estaba destinado al *producir común* no es también lo que lo hace trastabillar, en el asombro de que siempre podrá extraviarnos lo mismo que nos congrega.

Portuñolísimo

WEBEANDO

Historia de la Educación Argentina

Quizás una de las mejores formas de desentrañar qué se proponen hacer los Estados con sus ciudadanos sea el estudio de las políticas educativas que llevan a cabo. Por eso es que el interés de las diversas historias de la educación excede el acotado terreno de las ciencias de la educación: una historia de la educación es, ante todo, *la* historia. Ésa la propuesta de la página de la *Historia de la Educación Argentina* lanzada hace pocas semanas: tener cien años de historia de la educación argentina al alcance del mouse, desde la batalla de Caseros en 1852 hasta la caída de Perón en 1955, que puede consultarse en www.bnm.me.gov.ar/s/proyectos/hea_sitio/home.htm como parte del sitio de la Biblioteca Nacional de Maestros (www.bnm.me.gov.ar).
El período de cien años aparece subdividido en seis según el devenir político, desde la consolidación nacional vía Constitución de 1853 hasta el final de los primeros diez años de peronismo. Y en cada momento es posible ubicar políticas educativas, ideas pedagógicas y prácticas en el aula: por ejemplo, para la espinosa década peronista no se queda en la obligatoriedad del libro de Evita *La razón de mi vida* sino que tiene en cuenta la forma en que las clases populares fueron incorporadas al sistema y se repartió la riqueza del país como nunca.
La página tiene dos secciones más que complementan el recorrido cronológico por la historia de la educación argentina y permiten recorridos temáticos oblicuos. Una se titula "El Monitor de la educación común", está basada en la revista educativa que fundó Sarmiento y contiene una base de datos con artículos de la revista (pronto estará completada la digitalización). La segunda y mejor es la de "Exposiciones", en la que se puede hallar las versiones digitales de las inteligentes muestras que la Biblioteca Nacional de Museos llevó a cabo entre 2000 y 2003: "Los libros de lectura", "La enseñanza de las matemáticas en Argentina" y "La familia en los libros de lectura" y contiene textos, imágenes, catálogos y folletos completos que acompañaron las exposiciones originales.
El proyecto se realiza bajo la dirección de Graciela Perrone y el diseño general y los contenidos están a cargo de Mariana Alcobre e Isabella Cosse.

MARTÍN DE AMBROSIO

POR DIANA KLINGER, DESDE RÍO DE JANEIRO

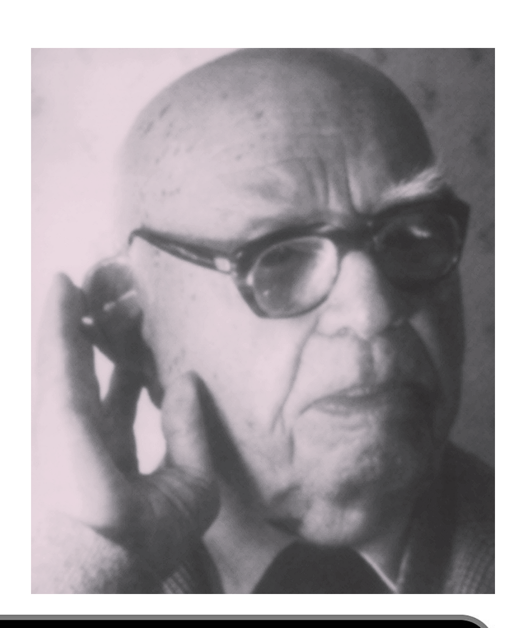
"He abandonado casi totalmente la literatura", confesó César Aira a un auditorio atónito en Río de Janeiro. Aira, que acaba de inaugurar una muestra de arte en la galería Belleza y Felicidad de Buenos Aires, explicó: "A la literatura le tengo el mismo respeto que le tuve siempre, o incluso más. Pero yo, en realidad, me dediqué a la literatura por descarte. Y ahora me di cuenta de que lo que quería hacer con la literatura es una obra que se cierre sobre sí misma y que nadie pueda entender. Y eso lo puedo hacer mucho mejor, mucho más rápido, con las artes plásticas". En realidad, esta "vuelta" de Aira no debería ser tan desconcertante porque, en el fondo, el proyecto de Aira es un proyecto artístico –y no estrictamente literario–, si tenemos en cuenta sus consideraciones sobre Cage y Duchamp, y su compromiso con los procedimientos de la vanguardia. César Aira estuvo tres días en Río de Janeiro para participar del evento "Conexiones Río-Buenos Aires", organizado por la revista *Grumo* para el lanzamiento de su tercer número (que será presentado en Buenos Aires el 21 de agosto en la Fundación Proa). También estuvieron invitados a este encuentro Tamara Kamenszain, Sandra Contreras y Washington Cucurto.

A pesar de que hay un solo libro suyo traducido al portugués (*La trompeta de mimbre*), de a poco Aira comienza a ser conocido en la escena literaria brasileña. En Río, Aira leyó el primer capítulo de *Cómo me hice monja*, en una mesa redonda que compartía con Silviano Santiago, quien leyó un fragmento de su última novela *El falso mentiroso*, y un grupo de jóvenes escritores que se reúnen en torno a la revista virtual *paralelos.org*. El diálogo que se estableció entre "la niña Aira" y el "viejo Silviano" fue interesante por el contraste: Silviano Santiago escribe a partir de la memoria, y dice que su escritura es inseparable de la experiencia de la dictadura y de la decrepitud de su cuerpo. En cambio, a la pregunta de cómo afectó la crisis argentina su escritura, Aira responde: "A mí la realidad no me interesa". Aira admite que no lee a sus contemporáneos pero que, como un vampiro, se alimenta de sangre joven, como la de Washington Cucurto.

De hecho, César Aira no es el único en mencionar a Cucurto (también lo hizo Tamara Kamenszain) como uno de los escritores más interesantes de la nueva generación en la Argentina. En Brasil, aunque todavía no fue traducido, también despierta muchísimo entusiasmo. A decir verdad, Washington Cucurto es una figura que produce cierta fascinación incluso antes de leerlo, como personaje (ese escritor dominicano con el cual Santiago Vega consiguió deshacerse del peso de la tradición literaria y así "escribir de manera más libre").

Tamara Kamenszain leyó, entre otros, su poema *Judíos*, del libro *El ghetto*, traducido al portugués el año pasado. El poema habla de Río de Janeiro, "porque sólo el Corcovado me permitió juntar a Cristo con el precipicio, sólo la *escola do samba* me permitió imaginar una escuela de vida y sólo el espíritu portuñol me permitió concebir un tráfico de lengua y habla a través de los exilios en el nuevo milenio".

En una época en la cual el mercado editorial está cada vez más fragmentado y el intercambio con Brasil continúa siendo precario, estos tránsitos, afirmando ciertos intereses e itinerarios, son una forma de intervenir críticamente en las políticas paradójicas de la globalización.



RESCATES

Purgatorio

Reeditada por primera vez desde su primera publicación casi secreta hace más de diez años, *La Purga* es una de las más asombrosas novelas de Juan Filloy. Entre la ciencia ficción y el gótico político, la novela revisa todo el arte contemporáneo. A continuación se reproduce el prólogo escrito por Alfredo Prior para la editorial El Cuenco de Plata.

POR ALFREDO PRIOR

"En las aduanas del mundo actúan quizá los críticos más sensatos del arte contemporáneo. Vaya de ejemplo un fallo incontrovertible de la Aduana argentina que se opuso al despacho como obra de arte de 'una gallina embalsamada, junto a una caja abierta que contiene doce huevos de madera' que se pretendía sacar del país so pretexto de pintura tridimensional", apunta en su carpeta negra de tapas vulcanizadas el primer ministro, obsesionado por su propósito de unificar el advenimiento de la plenitud del Arte Pictórico.
"¡Qué tanto respeto contra ese gran puto! Somos unos piojos en su poder y, luego de mortificarnos y jodernos mediante los artilugios a su cargo, no me cabe duda de que hará un gran holocausto con todos nosotros", advierte uno de los 403 invitados de la Ortho Painting World Conference. Pero ya es tarde. Los participantes del Congreso (pintores, críticos, directores de museos, *creators*), en tren de turismo cultural y regalada vidurria, comprobarán que su estadía en un hotel cinco estrellas de una paradisíaca isla de los mares del Sur se convierte en el deambular insomne por un campo de concentración disimulado.
Este viejecillo cordobés, Juan Filloy, tatarabuelo de tres siglos, compone un combate entre vanguardistas y aduaneros del Gran Arte. Mediterráneo, si los hay, empalma la más sofisticada de las aseveraciones con la más zaina de las boludeces. Vivezas criollas, zonzadas criollas, el viejo ladino enmaraña su trama. Si un vanguardista exaltado exclama: "¡Parido por el culo! ¡Vete a pintar Nacimientos con semen y excremento!", no faltará el Académico que le replique: "Lo que me fastidia es la audacia verbal que sirve de andamio a sus engendros; la destreza de sus argumentos, no los argumentos de su pintura".
Escrita en 1977 (y publicada de manera casi secreta en 1990), ¿debemos leer en esta obra una alegoría de la operación masacre del Proceso? ¿Es un operador conceptual, el Jerarca Máximo, ese cruzado del exterminio, un discípulo del científico delirante de *Locus Solus* de Raymond Roussel? Si así fuera, tal engendro constituye la conversión de un dictador omnipresente en artista conceptual. Porque, ¿en qué derivaría el Arte Conceptual si en vez de haber sido creado por un pintor, un artista visual –nombrémoslo: Marqués Duchamp– hubiera sido la ideación de un músico, un escritor, un político, del líder de una secta de adoradores de un panóptico asfixiante?
En todo caso, henos aquí (y en Praga) batiendo castañuelas, alzando festones por este libro del Gran Sordo. ¡Goyerías! ¡Grima y ludibrio! ¡Qué chucho lo chichimeca!


FOTO: SEBASTIAN FREIRE

Dar en la tecla

LA INVENCION MUSICAL. IDEAS DE HISTORIA, FORMA Y REPRESENTACIÓN
Federico Monjeau

Paidós
Buenos Aires, 2004
194 págs.

POR PABLO GIANERA

En un famoso artículo, Pierre Boulez observaba que, en el período más explosivo de su creación, Arnold Schönberg desdeñó la servidumbre a la historia porque su poder de invención no dejaba lugar a la historicidad. La escena que abre *La invención musical* recupera esa constelación: la historia, la invención y el lugar del compositor. Schönberg discute por carta con Ferruccio Busoni las dos primeras piezas de su *Opus 11*, momento fundacional del atonalismo libre. Busoni reacciona ante el ascetismo de las piezas y propone ornamentaciones inscriptas en una retórica que Schönberg había abandonado. El intercambio epistolar sobrepasa la mera anécdota y apunta dos ideas de progreso. Una, la de Busoni, acumulativa; la otra, la de Schönberg, fundada en la ruptura y la exclusión.

La elección del personaje es estratégica. Schönberg funciona como el tema principal que permite interrogar tanto el cambio y la temporalidad como las tentativas estructurales. No debería pasarse por alto que el libro se desarrolla en tres partes (Progreso, Forma, Metáfora) que corresponden a tres movimientos. La disposición tripartita está recorrida por recurrentes conexiones. Los tópicos son sometidos a un asedio minucioso que se juega siempre en una lúcida interlocución con Theodor Adorno. La irrupción inicial de la dimensión histórica habilita la transición a la segunda parte, una meticulosa recapitulación de la forma y la estructura, dos nociones que el dodecafonismo primero y el serialismo después se propusieron articular y que son insoslayables para abordar las estéticas de posguerra y revisar los procedimientos de Messiaen, Boulez, Ligeti y Stockhausen. El inusual rigor de la exposición no se confunde con la asepsia crítica, y de manera insidiosa, casi velada, se cuela aquí una neta reserva acerca del espectralismo.

La invención musical desnuda en cada solución un problema oculto. Es un texto imprescindible e intempestivo; pertenece menos a las urgencias del presente –aunque se ocupa de ellas en las páginas que dedica a Gerardo Gandini y Mariano Etkin– que a las obsesiones del pasado y a las prefiguraciones del futuro. Y, sobre todo, es el precipitado del implacable ejercicio teórico de pensar la música que Federico Monjeau empezó a desplegar en la ineludible revista *Lulú* y en ciertos artículos publicados en *Punto de Vista*. Su libro marca un punto de inflexión en el desarrollo de la ensayística musicológica, un género poco transitado en la Argentina, si se exceptúa la figura tutelar de Juan Carlos Paz. Monjeau inaugura un estilo posible de escribir sobre música y viene a decir que la teoría musical no puede ser indiferente a otros saberes y está obligada a vulnerar los meros umbrales de la musicología. Resulta notable el modo en que la discusión en torno a las voces de la canción de Schubert *Erlkönig*, compuesta sobre un poema de Goethe, deriva en la revisión de cuestiones centrales de la estética (la mímesis, la expresión, la alegoría) y vuelve a la vez al primer movimiento, sugiriendo que el estilo tardío de Beethoven anticipa, por la vía del subtematismo, la serie de doce sonidos.

No menos central que la forma en la música es la puesta en forma de un discurso sobre la música. Escribir sobre música puede ser una tarea ardua. Schopenhauer –a quien Monjeau cita y cuya filosofía desmarca oportunamente del drama wagneriano– advertía la imposibilidad de referir la comprensión musical: "Comunicar esta explicación es cosa que considero absolutamente imposible". Acaso por eso se trama hacia el final un diálogo con las diversas maneras en que la literatura "habla" de la música. La retórica espiralada de Bernhard, la metafórica exuberante de Proust y, sobre todo, el "objetivismo" de Thomas Mann en *Doktor Faustus* no son sino vehículos de una interpelación acerca de los límites de lo representable y de la propia escritura.

No es casual que *La invención musical* se interrumpa con el examen de los paisajes de Rothko Chapel de Morton Feldman. Un final suspendido, opaco, en el que el autor se retira. Un repliegue que, como quería Adorno, no disuelve el enigma, pero descifra su configuración.

EL EXTRANJERO

OBLIVION
David Foster Wallace

Little Brown
Nueva York, 2004
329 págs.

El año pasado, David Foster Wallace (Nueva York, 1962) publicó un libro que preocupó a más de uno. En realidad, preocupó a todo el mundo. *Everything and More* –escrito por encargo para una colección de textos científicos– fue un *non-fiction* sobre ciencias exactas y puras y duras. Digámoslo bien claro: no se entendía nada –las páginas abundaban en diagramas, signos, ecuaciones– y hasta los matemáticos mejor predispuestos se rascaron la cabeza. Alguien dijo que en los postulados de Wallace había erratas imperdonables, pero no había problema alguno porque casi nadie podría detectarlas en semejante maraña.

Ahora –luego de *La niña del pelo raro* (1989) y *Entrevistas breves con hombres repulsivos* (1999)– Wallace vuelve al cuento largo puntuado por miniaturas como vehículo perfecto para denunciar los horrores de la sociedad norteamericana y de aquellos que la celebran y la padecen sin tener del todo claro cuál es el lado del tablero que les ha tocado. La palabra clave, claro, es *entropía* y el Dios invisible de este mundo que se hace pedazos sin prisas ni pausas responde al nombre de Thomas Pynchon con Samuel Beckett mirando por encima de su hombro. Y, sí, *Oblivion* fascinará a fieles y disgustará a detractores (que condenan sus "masturbatorias oraciones cada vez más largas") y todo bien. Pero de lo que aquí se trata es de si, finalmente, Wallace es el escritor más importante y audaz de su generación –el hombre que firmó en 1996 ese monstruo novelístico titulado *La broma infinita* donde hacía volar por los aires la mística de la familia Glass mientras fundaba la de la familia Royal Tenenbaum– o, simplemente, es un chico ingenioso al que le convendría volcarse al territorio de los formidables y desopilantes ensayos reunidos en *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer* (1997), para muchos su mejor libro.

Lo cierto es que *Oblivion* no resuelve el enigma ni despeja dudas y –más allá de la novedad de casi total ausencia de las características notas al pie del autor– no aporta nada nuevo de Wallace pero sí continúa insistiendo en lo novedoso de su estilo. A diferencia de varios de sus contemporáneos –Eugenides, Lethem, Chabon, Franzen o Eggers, que le debe más de un truco– Wallace parece más preocupado por el estilo que por la trama. Y así, la reunión de prueba de producto en "Mr. Squishy"; la vida en una redacción muy *fashion* en "The Suffering Channel" (la revista se llama *Style*, su redacción está en el World Trade Center, todo transcurre en julio de 2001); una suerte de autopsia del amor muerto en las disculpas de un hombre cuya mujer alucina sus ronquidos nocturnos en "Oblivion"; y el monólogo del paciente a su analista en "Good Old Neon" nos hacen comprender, enseguida, que Wallace no escribe historias sino... formatos. Y que eso es lo que le gusta contar: no el cuento sino la anatomía de ese cuento. Hasta el más mínimo y exasperante detalle. Sólo para valientes, claro. Y el misterio permanece. ¿El mejor? Mmm... ¿El más audaz? Sin duda alguna.

RODRIGO FRESÁN

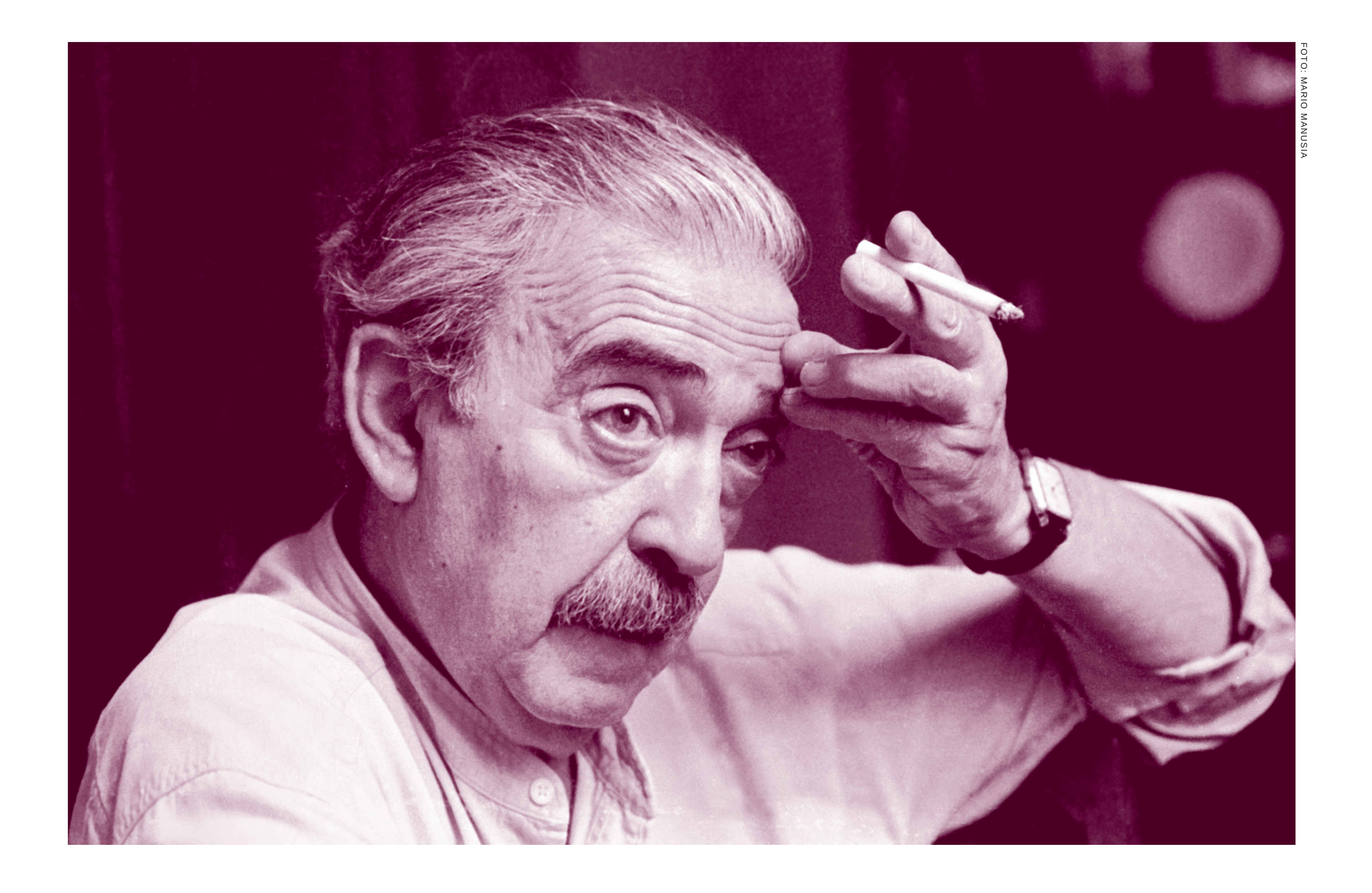


FOTO: MARIO MANUSIA

GALARDONES

Cartas al silencio

Hace unos días, el gran poeta Juan Gelman recibió el Premio Iberoamericano de Poesía "Ramón López Velarde" otorgado por las autoridades mexicanas, en una ceremonia en la que su obra fue comparada (con justicia) con la de José Martí, Jorge Luis Borges, Octavio Paz y César Vallejo. *Radarlibros* se suma a la celebración, reproduciendo fragmentos del discurso pronunciado en la ocasión por el poeta mexicano Juan Domingo Argüelles.

POR JUAN DOMINGO ARGÜELLES

En su espléndido poema "Ruiseñores de nuevo", Juan Gelman (Buenos Aires, 1930) escribió: "en el gran cielo de la poesía/ mejor dicho/ en la tierra o mundo de la poesía que incluye cielos/ astros/ dioses mortales/ está cantando el ruiseñor de keats/ siempre/ pasa rimbaud empuñando sus 17 años como la llama de amor viva de san juan/".

Nosotros, los lectores de Juan Gelman, tenemos que decir, parafraseándolo, que en el gran cielo de la poesía en lengua española, o en esa tierra o ese mundo de la poesía hispanoamericana que incluye cielos, están, y estarán siempre, es decir ya para siempre, Martí, López Velarde, Borges, César Vallejo, Neruda, Paz, Sabines y con ellos Juan Gelman, "en representación de los que caen por la vida", y en representación, también, de los que nos entregan más vida a los lectores, los que nunca sabemos, muchas veces, cuánto tiene que sufrir un poeta para entregarnos la alegría de unos versos inolvidables.

Constructor de una obra singular en donde refulgen libros como *Violín y otras cuestiones* (1956), *Velorio del solo* (1961), *Gotán* (1962), *Los poemas de Sidney West* (1969), *Cólera buey* (1970), *Fábulas* (1971), *Hechos* (1972), *Relaciones* (1973), *Notas* (1979), *Citas y comentarios* (1979), *Sí, dulcemente* (1980), *Carta abierta* (1980), *Hacia el sur* (1982), *Salario del impío* (1982), *Exilio* (1984), *Anunciaciones* (1985), *Incompletamente* (1995), *Tantear la noche* (2000) y *Valer la pena* (2001), Juan Gelman vive y escribe en México desde 1988, y este vivir y este escribir en México han coincidido ahora, maravillosamente, con la concesión del Premio Iberoamericano de Poesía Ramón López Velarde 2004. De esta manera, Juan Gelman se suma a los ocho mexicanos que antes han obtenido este reconocimiento: Roberto Cabral, Juan José Arreola, José Luis Martínez, Alí Chumacero, Rubén Bonifaz Nuño, Hugo Gutiérrez Vega, Eduardo Lizalde y José Emilio Pacheco.

Siendo Juan Gelman el primer poeta no mexicano en recibir este premio, no pudo ser mejor la decisión del jurado que identificó la espléndida relación entre la poesía del galardonado y la del autor de *La suave Patria*; una relación de afinidades y de intensidades que hacen todos los días el milagro de que la tradición lírica hispanoamericana fluya como ese hilo de poesía del que ha hablado tantas veces el autor de *Los poemas de Sidney West* y que viene del fondo, desde muy lejos y desde las más oscuras profundidades de la emoción y que jamás se interrumpe porque la vitalidad de la poesía no cesa, y porque, si como ha dicho Juan Gelman, la belleza de la poesía de López Velarde consuela y abriga, no menos abrigadora y consoladora es la poesía de nuestro más reciente galardonado con el Premio López Velarde, en un mundo y en una época donde las catástrofes y lo inhumano son asuntos de todos los días.

En 1993, cuando Juan Gelman publicó su antología mexicana *En abierta oscuridad*, en la cual reunió poemas publicados en tres décadas, escribió, a manera de explicación: "Cada libro es obediencia a una obsesión particular que buscaba agotarse. De ahí la diversidad de expresión de estos poemas, cuya unidad tal vez resida en el deseo –y su fracaso– de dar con la palabra que calla lo que dice".

Esa busca de la palabra ha sido a lo largo ya de medio siglo de la obra de Juan Gelman una persistencia que ha entregado a los lectores poemas extraordinarios, pese a la conciencia que tiene su autor de que "la poesía quiere nombrar algo y sólo termina en el silencio" y de que la poesía también, para un verdadero poeta, no es cosa de la voluntad sino de la obediencia a lo que sucede, a lo que llega, porque para este poeta, "la poesía viene" y uno se tiene que sentar a escribir para tratar de decir aquello que trata de decir su nombre y que, de alguna manera, siempre será lo innombrable.

Innombrable, sí, como en la "Cita xi (santa teresa)": "¿qué es este ruido en la cabeza?/ ¿vos?/ ¿como delirio en la noche?/ ¿como pajaritohablador?/ ¿y en qué aposento volás de mi alma?/ ¿hermosura parada en la mitad de mi destierro como pies que pesan por mi calor/ ¿o vos?/ calor quemando sedes de mi sed?/ ¿puerta que abrís mi corazón?/ ¿o centro de mi alma donde alzás tu resplandor?/ ¿alma cubierta de tiniebla?/ ¿alma que es tiniebla hasta vos?/ ¿oscura alma para tu operación de claridad?/ ¿duro interior que consolás?/ ¿su avísima?/ ¿luz que trabaja plenitud/ anchura/ largo del propio padecer?/ ¿cielito bueno lleno de alas como vos?/ ¿tu rostro atado a tu volar de vos?/ ¿a tu mirar que mira si no mira?/ ¿millón de vidas en que sos?/ ¿secreta designación de vos?/ ¿amor y mundo?/"

La poesía de Juan Gelman es una insistencia, una persistencia, una busca de lenguaje, de palabras, de nombres, de formas de decir con la esperanza de que la poesía diga algo aún en el silencio que sigue a la pregunta. La poesía de Juan Gelman se da, sucede, nace, viene, llega, "como escribiendo cartas al silencio", en busca de la claridad y para romper todos los cercos de ausencias.

Para decirlo con un poema lejano de este mago de la palabra y el silencio líricos, "como una hierba como un niño como un pajarito nace/ la poesía en estos tiempos en medio/ de los soberbios los tristes los arrepentidos". La poesía nace entre los condenados a vivir, y su misterio no cesa, pero tampoco lo que desnuda ese misterio: la vida misma.